ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ITALIANISTICA

Rivista
di letteratura italiana

ANNO XLI · N. 3
SETTEMBRE/DICEMBRE 2012

ESTRATTO

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

ITALIANISTICA

Rivista
di letteratura italiana

Periodico quadrimestrale diretto da
Alberto Casadei, Marcello Ciccuto, Davide De Camilli

⋆

Comitato di consulenza:
Mikhail Andreev (*Moskvá*), Johannes Bartuschat (*Zürich*),
Lucia Battaglia Ricci (*Pisa*), Lina Bolzoni (*Pisa - Scuola Normale Superiore*),
Maria Cristina Cabani (*Pisa*), Theodore J. Cachey (*Notre Dame, Indiana*),
Monica Fekete (*Cluj-Napoca*), Klaus W. Hempfer (*Berlin*),
Susanne Kleinert (*Saarbrücken*), François Livi (*Paris - Sorbonne*),
Martin McLaughlin (*Oxford*), Rita Marnoto (*Coimbra*), Giorgio Masi (*Pisa*),
Cristina Montagnani (*Ferrara*), Emilio Pasquini (*Bologna*),
Lino Pertile (*Harvard, Massachusetts*), Raffaele Pinto (*Barcelona*),
Niccolò Scaffai (*Lausanne*), Hanna Serkowska (*Warszawa*),
H. Wayne Storey (*Bloomington, Indiana*), Luigi Surdich (*Genova*),
Dirk Vanden Berghe (*Bruxelles*), Juan Ignacio Varela-Portas Orduna (*Madrid*)

⋆

Redazione:
Giorgio Masi (*coordinatore*), Veronica Andreani, Sara Boezio,
Ida Campeggiani, Maiko Favaro, Leyla M. G. Livraghi,
Eugenio Refini, Veronica Ribechini

⋆

Indirizzo per le spedizioni cartacee
(corrispondenza, dattiloscritti, volumi per recensione, omaggio o cambio):
Direzione di «Italianistica», c/o Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica,
Sede di Italiano, Via S. Maria 36, I 56126 Pisa, tel. **39 050 2215321

Spedizioni informatiche: m.ciccuto@ital.unipi.it oppure casadei@ital.unipi.it

⋆

«Italianistica» is an International Peer-Reviewed Journal
and it is indexed and abstracted in *Scopus* (Elsevier).
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.
Classificazione anvur: a.

MAPPE DELL'ALTROVE. LUOGHI E TEMPI IN *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*

Maria Pia Ellero

Il saggio è dedicato alla rappresentazione del tempo e dello spazio in *Cristo si è fermato a Eboli*. Levi presenta la Basilicata come uno spazio-tempo regressivo, non integrato nella cronologia lineare della Storia. L'opposizione di natura e cultura è un motivo tematico costante, funzionale a presentare la civilizzazione come una realtà precaria, minacciata da una natura inassimilabile e avversa; oppure come un dato già postumo, un regno dei morti contadino. Attraverso questa rappresentazione dei luoghi, il confino lucano assume le funzioni narrative della catabasi epica e si svolge in una dimensione del tempo non coestensiva al piano dell'esperienza ordinaria.

The paper is devoted to the representation of time and space in *Cristo si è fermato a Eboli*. In Levi's representation of space, the opposition of nature and culture is a thematic constant, which aims to present civilization as an unstable condition, threatened by a sterile nature, which cannot be modified by human labour; or, if space assumes the connotation of a mytic underworld, as a posthumous datum. Through this representation of Basilicata, the experience of exile assumes the narrative functions of an epic catabasis, and develops in a dimension of time not co-extensive to the plan of ordinary experience and not to be integrated into the linear chronology of history.

1. Daccapo: mondi aperti e mondi chiusi

Lo scrittore è seduto al tavolo davanti a una finestra su Piazza Pitti; da alcuni mesi è nascosto in una casa non sua, perché la città è occupata dall'esercito nazista e lo scrittore vive sotto falso nome, con documenti falsi. Questa situazione claustrale rende attiva la sua memoria e la riporta a un passato simile al presente: solo ora, richiamata da questo curvarsi del tempo, l'esperienza del confino ad Aliano, può cristallizzarsi in scrittura e seguire la traccia del ricordo.

Nello scenario evocato all'inizio di *Cristo si è fermato a Eboli*, il romanzo racconta un viaggio nello spazio, ma si presenta anche come un viaggio nel tempo personale e nella memoria di chi scrive:[1]

> Sono passati molti anni, pieni di guerra, e di quello che si usa chiamare la Storia. *Spinto qua e là alla ventura*, non ho potuto finora mantenere la promessa fatta, lasciandoli, ai miei contadini, di tornare fra loro, e non so davvero se e quando potrò mantenerla. Ma, *chiuso* in una stanza, e in un mondo *chiuso*, mi è grato riandare con la memoria a quell'altro mondo, *serrato* nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente; a quella mia terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, *nella presenza della morte*.[2]

[1] È noto che alcune delle date autografe registrate in margine al manoscritto del *Cristo* non sono congruenti con i tempi di stesura del libro dichiarati nell'*incipit* del romanzo. Sul manoscritto e i problemi filologici che esso solleva si vedano G. De Donato, *Le parole del reale. Ricerche sulla prosa di Carlo Levi*, Bari, Dedalo, 1998, pp. 109-179; M. A. Grignani, M. C. Grignani, *«Cristo si è fermato a Eboli»: il lungo silenzio del manoscritto*, in C. Levi, *L'invenzione della verità. Testi e intertesti per* Cristo si è fermato a Eboli, a cura di M. A. Grignani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 137-163; F. Vitelli, *Filologia per il* Cristo *di Levi*, in *Il Granchio e l'Aragosta. Studi ai confini della letteratura*, Lecce, Pensa Multimedia, 2003, pp. 121-156.

[2] C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 3 (i corsivi sono sempre miei). Il proemio del romanzo è stato discusso da M. Guglielminetti, *L'io che scrive:* Cristo si è fermato a Eboli *di Carlo Levi*, in *Carlo*

Questo bellissimo *incipit* fa interagire due dei temi portanti del romanzo – la rappresentazione del tempo e quella dello spazio –, intrecciandoli in un microsistema di coppie oppositive. Una di queste oppone il tempo senza corso dei contadini lucani, che vivono una civiltà immobile e atemporale, al movimento della Storia, che devasta Firenze. Il primo è scandito dal ritorno periodico dei giorni e delle stagioni, come emergerà dalla narrazione; e perciò è anche stabile e omogeneo, senza passato o futuro, inizio o esito.[1] Il secondo, invece, è il tempo lineare e violento della guerra e della dispersione («Spinto qua e là, alla ventura»), marcato da eventi che ne rendono i segmenti qualitativamente diversi. Questa dimensione lineare della Storia, però, non è progressiva e non è leggibile. Non è leggibile, perché i nessi di causa ed effetto tra gli avvenimenti che ne segnano gli snodi e le cesure sono determinati dal caso, la «ventura», un potere trascendente ed estraneo al personaggio, che perciò rende quei nessi impenetrabili e spossessa Carlo del suo tempo personale.[2] L'apertura verso il futuro di questa dimensione cronologica è solo illusoria, perché, nel romanzo, il futuro è alternativamente opaco e vuoto, come richiede il paradigma dell'impenetrabilità della Storia, oppure regressivo. Questo secondo tema emerge dall'apparato paratestuale che correda il libro. Nella lettera a Giulio Einaudi, del 1963, Levi ritorna su alcuni motivi tematici dell'*incipit*:

> […] tu dai oggi nuova veste a questo libro, diciotto anni dopo la tua prima edizione, quella nella rara carta grigiastra del 1945, quando la tua Casa editrice rinasceva dopo la forzata interruzione della guerra, e la morte di Leone Ginzburg, e la *dispersione* di tutti noi, o venti anni dopo il giorno in cui ne avevo scritto […] quelle prime parole […] in una casa di Firenze, rifugio alla morte feroce che percorreva le strade della *città tornata primitiva foresta di ombre e di belve* […].
>
> (*Cristo si è fermato a Eboli*, p. XVII)

In questa lettera, che accompagnerà tutte le edizioni Einaudi del *Cristo* a partire dalla seconda, il motivo della dispersione nello spazio è declinato come diaspora degli intellettuali vicini alla Casa editrice e presentato come esito di un mondo diventato improvvisamente ostile all'uomo. Lo spazio civile e artificiale della città è stato metaforicamente ricolonizzato da una natura nociva e si è trasformato in uno spazio anticulturale, precedente alla civilizzazione. Quello della Storia è dunque un tempo regressivo che scandisce la crisi dell'Occidente e il fallimento dei suoi miti: la sua cultura ha prodotto una metaforica regressione a uno stato di natura, primitivo e bestiale.

Levi: le parole sono pietre, Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 28-30 aprile 1995), a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Biennale «Piemonte e Letteratura», 1997, pp. 75-83: 79-80; F. VITELLI, *Il "proemio" del* Cristo si è fermato a Eboli *di Carlo Levi*, «Forum Italicum», XLII, 1, 2008, pp. 69-82; D. SPERDUTO, *Carlo Levi e la discesa agli inferi. Sul 'proemio' del* Cristo si è fermato a Eboli, «Italianistica», XL, 1, 2011, pp. 125-137.

[1] È, secondo Pomian (K. POMIAN, *L'ordine del tempo*, Torino, Einaudi, 1992, p. XII), il tempo «simmetrico» della cronometria, «senza innovazione né cesura: un presente esteso indefinitamente», condiviso, nel romanzo di Levi, dai contadini lucani e dal personaggio – qualitativamente diverso invece è il tempo del narratore.

[2] Nel *Cristo*, la «ventura» non è un residuo motivazionale che interviene qualora le linee della Storia non risultino razionalizzabili secondo altri principi causali, ma il modo in cui l'intero orizzonte della Storia si manifesta ai singoli. In un altro luogo del romanzo, la casualità del divenire storico è il corrispettivo simbolico dell'arbitrio e della prevaricazione che caratterizzano i modi in cui il potere politico entra in rapporto con il mondo contadino: si veda LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 120: «La Storia, del resto, questa Storia altrui a cui questi paesi si sono sempre dovuti rassegnare, aveva lasciato ai contadini […] dei segni anche peggiori: poiché la rovina di Melfi […] fu dovuta al fatto che un capitano francese, in guerra con gli spagnoli di Carlo V […], decise *a caso* di serrarvicisi dentro con le sue soldatesche».

La seconda coppia tematica oppone lo spazio aperto della città e della dispersione agli spazi chiusi della casa di Firenze e del confino lucano, dove i contadini, come lo scrittore, vivono «nella presenza della morte». Il rapporto tra lo spazio aperto della città-foresta e lo spazio chiuso della casa può essere interpretato come opposizione tra natura e cultura, tra il tempo regressivo e micidiale della storia collettiva e quello ancora regressivo, ma salvifico, della memoria personale. La città è una foresta primitiva di belve, ma lo scrittore non è disarmato: la sua arma è il libro, «una difesa attiva» in grado di allontanare la morte.[1]

Nello spazio-tempo del confino, invece, si articola una rete di rapporti più ricca e complessa. Torniamo all'*incipit*:

> - Noi non siamo cristiani, – essi dicono, – Cristo si è fermato a Eboli -. Cristiano vuol dire, nel loro linguaggio, uomo […]. Noi non siamo cristiani, non siamo uomini, non siamo considerati come uomini, ma bestie, bestie da soma, e ancora meno che le bestie, i fruschi, i frusculicchi, che vivono la loro libera vita diabolica o angelica, perché noi dobbiamo invece subire il mondo dei cristiani, che sono di là dall'orizzonte, e sopportarne il peso e il confronto.
>
> (Ivi, p. 3)

La mappa antropologica che Levi traccia in questo passaggio fa della Lucania uno spazio simbolico, più che un vero e proprio luogo fisico, limitato da frontiere non tanto geografiche, quanto ontologiche ed esistenziali.[2] In questo mondo chiuso nel tempo e nello spazio, i contadini occupano la terra di mezzo tra gli animali liberi e gli uomini, dei quali sopportano la soma. Separati da una linea che, per definizione, non è possibile oltrepassare, quella dell'orizzonte, gli uomini sono, di conseguenza, invisibili, potenze estranee e trascendenti; e, in questo senso, possono essere visti come un doppio della «ventura» che agita il protagonista, un'umanità spersonalizzata che riformula il tema dell'impenetrabilità della Storia come potere arbitrario e perciò stesso incomprensibile. Anche i «fruschi» sono creature di frontiera, nelle quali il mondo della natura incrocia quello soprannaturale di angeli e demoni; ma, al contrario degli «uomini», che vivono una condizione di assoluta trascendenza, le forze angeliche o demoniache sono compresenti nella natura degli animali e, per loro mezzo, abitano lo spazio chiuso dei contadini.

Al tema dell'oscurità della Storia, che il personaggio e i contadini subiscono passivamente, è legata una delle modalità di rappresentazione del romanzo. Nel *Cristo*, i riferimenti alle circostanze di realtà che hanno determinato l'esperienza del confino non sono mai espliciti. A Gagliano Carlo arriva «[…] un pomeriggio d'agosto, *portato* in una piccola automobile sgangherata», con «le mani impedite», e «accompagnato da due robusti rappresentanti dello Stato, dalle bande rosse ai pantaloni e dalle facce inespressive».[3] Vi era stato trasferito da Grassano, per motivi che il narratore non precisa; così lo spostamento nella nuova sede è prospettato da subito come un atto misterioso e un abuso.[4] Anche l'arrivo sotto scorta a Gagliano – nel quale il protagonista è agito («portato»

[1] Ivi, p. XVII: «La casa era un rifugio: il libro una difesa attiva, che rendeva impossibile la morte».

[2] Sul mondo contadino come spazio-tempo simbolico di una dimensione metafisica ed esistenziale si veda G. De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, Bari, De Donato, 1974, p. 92.

[3] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 5.

[4] Da documenti esterni al testo, emerge che a determinare il trasferimento di Levi ad Aliano contribuì probabilmente una visita di Paola Olivetti, la misteriosa «visita furtiva» alla quale il narratore allude nel romanzo: cfr. ivi, p. 144. Per la ricostruzione di questo episodio si veda D. Sperduto, *L'imitazione dell'eterno*, Fasano, Schena, 1998, p. 97.

come una cosa) e non agente – è raccontato nelle forme dell'*understatement* ironico («Avevo le mani impedite» per 'ero ammanettato') e della sostituzione metonimica («due robusti rappresentanti dello Stato, dalle bande rosse ai pantaloni», per 'due carabinieri'). Credo che questa presentazione straniante possa essere interpretata come il corrispettivo retorico del potere arbitrario che rende irriconoscibile la stessa esperienza del narratore e indecifrabili i modi in cui la vita dei singoli entra in contatto con la Storia.

2. Topografie del confino: l'isola, il miraggio e il mare di pietra

Per la descrizione dei luoghi del *Cristo*, Levi mobilita i motivi tematici che Francesco Orlando ha collegato alla categoria topica dello «sterile-nocivo»: la natura improduttiva e immodificabile – nel romanzo simile a un paesaggio lunare o marino; l'associazione metaforica tra la terra sterile e il cadavere; la connotazione infernale dei luoghi; gli spazi artificiali, destinati alla socialità, colonizzati invece dall'invasione di una natura repellente.[1]

Quando Carlo arriva a Gagliano, non riesce immediatamente a distinguere il paese; è la prima descrizione dei luoghi del romanzo:

> La campagna che *mi pareva* di aver visto arrivando, non si vedeva più; e da ogni parte non c'erano che precipizi di argilla bianca, su cui le case stavano *come librate nell'aria*; e d'ognintorno altra argilla bianca, senz'alberi e senz'erba, scavata dalle acque in buche, coni, piagge di *aspetto maligno*, come *un paesaggio lunare*. Le porte di quasi tutte le case, che parevano *in bilico sull'abisso*, *pronte a crollare* e piene di fenditure, erano curiosamente incorniciate di stendardi neri, alcuni nuovi, altri stinti dal sole e dalla pioggia, sì che tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte.
>
> (Ivi, p. 7)[2]

Che la terra attorno a Gagliano sia «campagna», che la natura sia colonizzata per artificio umano, non è un dato oggettivo, ma il frutto di una percezione presentata come incerta, al limite erronea («mi *pareva* di aver visto»). Nella rappresentazione di Levi, la campagna lucana non è un territorio intermedio tra cultura e natura, ma un paesaggio sterile e indifferente al lavoro, che non lo modifica e del quale non conserva le tracce. La similitudine che lo descrive «come un paesaggio lunare» rinvia a uno spazio estraneo all'uomo, sul cui *habitat* naturale (la terra), il paese, come librato nell'aria, è in equilibrio precario. Ma la polarizzazione di natura e cultura, natura contro cultura, diventa più evidente nell'accenno all'instabilità degli edifici, decaduti e pronti a franare. I prodotti della civilizzazione e del lavoro sono continuamente a rischio di essere sottratti al dominio dell'artificio e riannessi a quello della natura. È un processo di regressione che minaccia in particolare gli spazi destinati alla socialità o quelli che rappresentano simbolicamente la *humanitas* come prodotto artificiale della cultura e della civilizzazione. La chiesa di Santa Maria degli Angeli, per esempio, un tempo alla fine del paese, è scivolata nel precipizio. I luoghi di culto tendono a perdere la loro funzione nel mondo dei

[1] Per le immagini di corporeità non funzionale in letteratura e il *topos* dello «sterile-nocivo» rinvio a F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 203, 206-207, 210. Sulla rappresentazione dei luoghi nel *Cristo* si veda N. Longo, *I luoghi del* Cristo si è fermato a Eboli *e la loro topografia*, in *Carlo Levi. Il* tempo *e la* durata *in «Cristo si è fermato a Eboli»*, a cura di G. De Donato, Roma, Fahrenheit, 1999, pp. 141-160.

[2] Si veda inoltre Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 154: «Non c'era un albero, una siepe, una roccia atteggiata come un gesto fermo. Non ci sono gesti, quaggiù, né l'amabile retorica della natura generante o del lavoro umano. Soltanto una distesa uniforme di terra abbandonata […]».

contadini lucani, dove le tracce della socialità ordinaria assumono una fisionomia distorta e straniata e le campane suonano – e sempre a morto – «per qualche santo *ignoto*, o per qualche funzione *deserta*».[1] Ma per la chiesa della Madonna degli Angeli la perdita di funzionalità prende l'aspetto radicale e irreversibile del crollo e della morte: con l'edificio sono rovinate anche le sue tombe e ora i cani si disputano i resti e gli uccelli li disperdono. Il paese intero, del resto, dice il becchino-banditore a Carlo, è «fatto delle ossa dei morti» e il narratore collega l'immagine ai temi dell'immobilità del tempo e della separazione dalla vita sociale, che si configura, in questo e in altri casi, come negazione della vita *tout court*:

> Più recenti erano le ossa delle tombe sotto il pavimento della Madonna degli Angeli, la chiesa crollata; non ancor calcinate come quelle del cimitero; anzi molte portavano ancora attaccati dei brandelli secchi di carne o di pelle incartapecorita; e i cani le dissotterravano e se le disputavano, correndo con una tibia in bocca e abbaiando furiosamente su per la via del paese. Qui, dove il tempo non scorre, è ben naturale che le ossa recenti, e meno recenti e antichissime, rimangano, ugualmente presenti, dinanzi al piede del passeggero. I morti della Madonna degli Angeli sono i più infelici nei loro sepolcri rovinati. Non soltanto i cani e gli uccelli ne disperdono i resti […].
>
> (Ivi, p. 62)[2]

Sottratto alla funzionalità simbolica legata ai riti di sepoltura, il cadavere insepolto si trasforma in un rifiuto inutile, che sarà gettato, con gli altri, nella Fossa del Bersagliere;[3] o ritorna, per regressione culturale, al proprio statuto naturale e originario di semplice composto organico, adatto a nutrire i cani randagi e gli uccelli – gli animali ancora o di nuovo selvatici, dei quali l'intervento umano non ha cambiato in niente lo *status* di natura.

Nel *Cristo*, ciò che minaccia il lavoro umano minaccia la stessa sussistenza materiale dell'uomo e ne mette in discussione lo statuto ontologico. Il potere della natura, che non si lascia modificare nel senso dell'artificio, sembra sottoporre gli uomini a un processo di disumanizzazione, riconquistandoli al proprio dominio, condiviso con gli animali. Come vedremo più avanti, però, questo processo regressivo è la condizione per l'affermarsi di un nuovo contenuto della *humanitas*, non definita in senso 'umanistico' come lavoro, civilizzazione e industria, ma nella direzione opposta di un comune, passivo e solidale patire.

L'opposizione di natura e cultura, e in particolare la riconquista degli spazi destinati alla socialità da parte di una natura ostile, è un motivo tematico che il narratore richiama in vari punti del libro, associandolo, in genere, all'aspetto funebre del paese e a

[1] Ivi, p. 57: «Il grande silenzio della campagna pesava nella cucina, e il mormorìo continuato delle mosche segnava il passare delle ore, come la musica senza fine del tempo vuoto. Ma, a un tratto, dalla chiesa vicina, cominciava a suonare la campana, per qualche santo ignoto, o per qualche funzione deserta, e il suono riempiva lamentoso la stanza». Come spesso nel *Cristo*, la rappresentazione dello spazio separato dalla socialità interseca il tema dell'immobilità del tempo.

[2] L'allusione scoperta all'*incipit* dell'*Iliade* (I, vv. 4-5) evoca il genere epico e lo mantiene sullo sfondo della narrazione, in una sezione del testo nella quale l'esperienza dell'eroe *viator* è rappresentata come una discesa agli inferi. Un riferimento all'«attrazione di Levi per l'epica […]» si trova in G. Falaschi, Cristo si è fermato a Eboli *di Carlo Levi*, in *Letteratura Italiana*, IV, 2, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, pp. 467-490: 481; si veda inoltre Guglielminetti, *L'io che scrive:* Cristo si è fermato a Eboli *di Carlo Levi*, cit., p. 81.

[3] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 61: «Quando, qualche tempo dopo il podestà fece fare, non lontano dalla casa della vedova, uno scavo per porre le fondamenta di una casetta, opera del regime, da servire da sede dei balilla, a due palmi di profondità, invece di terra si trovarono ossa di morti, a migliaia, e per parecchi giorni il paese fu attraversato dai carretti carichi, che trasportavano le spoglie di quei nostri antichi parenti per essere buttate alla rinfusa giù nella Fossa del Bersagliere».

quello «maligno» delle campagne. Così, il vivere civile è presentato come una realtà precaria, continuamente minacciata dal suo opposto: la natura refrattaria al lavoro, e perciò inassimilabile e avversa; oppure come un dato già postumo: gli spazi civili sono in Lucania un regno dei morti contadino.

La contiguità tematica tra natura sterile e cadavere è uno dei motivi costanti nella rappresentazione dello spazio:

> Davanti a me si alzava, come una *grande onda di terra*, uniforme e *spoglio*, il monte di Grassano, e in cima, quasi *irreale nel cielo*, come l'immagine di un miraggio, appariva il paese. Pareva anche più irreale ed aereo di quando l'avevo visto l'ultima volta, perché le case erano state […] imbiancate di fresco, e ora sembravano, tutte raccolte insieme *come le pecore di un gregge impaurito*, appena sfiorare la vetta grigio-giallastra del monte. […]. Non si incontra un albero in tutto il percorso, e ci si innalza a poco a poco, fino ai cinquecento metri del paese, […] con la vista quasi sempre chiusa dal curvo gonfiarsi dei *campi riarsi*. Eccoci a una grande spaccatura, come una ferita nella terra […]. *È il vallone delle carogne*, così chiamato perché serve a buttarci i corpi delle bestie morte di malattia e immangiabili: le loro ossa biancheggiano sul fondo.
>
> (Ivi, pp. 142-143)

Grassano è sospeso tra una campagna simile a un paesaggio marino («come una grande onda di terra») e il cielo, due spazi impervi per l'uomo e per definizione refrattari al suo lavoro, non coltivabili e non colonizzabili. Le aree semantiche – mare, cielo, miraggio – che marcano la descrizione dei luoghi connotano l'artificio che modifica il paesaggio naturale come un dato illusorio («l'immagine di un miraggio»). La traccia del paesaggio naturale produttivo – al limite, dell'idillio campestre – rifluisce ai margini della rappresentazione, tanto da essere assunta come materiale per una similitudine, connotata in senso disforico e riferita, peraltro, allo spazio artificiale del paese («le case […] sembravano […] *come* le pecore di un gregge *impaurito*»). Anche ora, come attorno a Gagliano, la terra non è «campagna» e non appare come una risorsa produttiva: da qui l'associazione con il cadavere. I «campi» sono infatti «riarsi» e scavati da fenditure, dove può annidarsi una natura per tradizione letteraria repellente[1] o sedimentare la carcassa, scarto per eccellenza sinistro e ripugnante («È il vallone delle carogne»), e in questo caso esplicitamente privo di ogni eventuale funzionalità 'di recupero' («serve a buttarci i corpi delle bestie morte di malattia e *immangiabili*»).

In un caso almeno, la contiguità tematica tra natura improduttiva e cadavere si articola come intersezione semantica e assume la forma analogica di una doppia similitudine:

> Dinanzi a me […] sorgeva il Timbone della Madonna degli Angeli, un monticciuolo di terra tutto incavi e sporgenze, con *poca erba rada* qua e là nella parte meno dirupata, *come un osso di morto*, la testa di un femore gigantesco, che portasse ancora attaccati dei brandelli secchi di carne e pelle. A sinistra del Timbone […] era un susseguirsi digradante di monticelli, di buche, […] di grotte naturali, di piagge, fossi e collinette di argilla uniformemente bianca, *come se la terra intera fosse morta, e ne fosse rimasto al sole il solo scheletro imbiancato e lavato dalle acque*.
>
> (Ivi, p. 96)[2]

[1] Ivi, p. 56: «L'estate splendeva nel suo ardore funesto: il sole pareva fermarsi in mezzo al cielo, le argille si spaccavano per l'arsura. Nelle fessure della terra assetata si annidavano le serpi, le vipere corte e tozze di qui, […] dal veleno mortale». Sul motivo dell'intrusione animale nella realizzazione del *topos* dello sterile-nocivo, cfr. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 206-207.

[2] Sulle connotazioni stilistiche della similitudine nel romanzo leviano si veda V. Spinazzola, *La «esperienza intera» di Carlo Levi*, in *Carlo Levi: le parole sono pietre*, cit., pp. 85-106: 93.

Nella seconda similitudine («come se la terra intera fosse morta, e ne fosse rimasto al sole il solo scheletro *imbiancato*»), è il biancore delle argille – un tratto coloristico che connota costantemente l'aridità infruttuosa del paesaggio – a essere funzionalizzato e risemantizzato come motivazione del paragone tra natura sterile e cadavere. La tradizionale metafora organicistica che associa il paesaggio naturale produttivo al corpo si rovescia nella rappresentazione straniante della carcassa insepolta e presentata senz'altro come un rifiuto disgustoso e inutile.[1]

In un'altra occasione, Levi collega la descrizione del paesaggio alla sfera semantica correlata al corpo, ma l'analogia prende ancora la forma di un'immagine straniata: «Sulle argille bianche, le piccole chiazze di verde, sparse qua e là, brillavano al sole ancora più intense e più strane, come delle grida; parevano lembi di maschere stracciate, sparse alla rinfusa».[2] L'immagine organicistica e olistica della terra-corpo appare dapprima parcellizzata in uno dei suoi corrispettivi metonimici («come delle grida») e, un momento dopo, si rovescia nel suo doppio artificiale e inanimato: la maschera, presentata sia come finzione incongrua rispetto alla nuda 'verità' delle argille sia come frammento disperso («*lembi* di maschere *stracciate*») di un'autenticità-totalità impossibile.

Tra la natura inassimilabile e la sfera semantica relativa all'uomo, al suo corpo o alle sue attività produttive non c'è comunicazione possibile; così il paesaggio improduttivo non può essere raffigurato come organismo o corpo se non nelle forme degradate del cadavere e della maschera. Infatti, il campo metaforico che Levi richiama più spesso per descrivere lo spazio naturale è quello che lega la campagna al mare, a un territorio, si diceva, per definizione non coltivabile e non colonizzabile: «Amavo salire in cima al paese, alla chiesa battuta dal vento, donde l'occhio spazia in ogni direzione su un orizzonte *sterminato*, *identico* in tutto il suo cerchio. Si è come in mezzo a *un mare* di terra biancastra, monotona e senz'alberi […]».[3] La natura infeconda dello spazio evoca ora l'immobilità del tempo: l'immagine del mare rappresenta il paesaggio naturale, «*identico* in tutto il suo cerchio», come un corrispettivo simbolico della civiltà contadina, eterna ma immobile, priva di cesure in grado di determinare distinzioni qualitative tra i diversi punti del tempo, un po' come il romanzo di Levi è privo di eventi capaci di articolare una scansione del racconto in capitoli.[4] Anche il tempo, infatti, come lo spazio chiuso della terra lucana, è sterile e monotono, perché il futuro non realizza le promesse del presente. I bambini di Gagliano, per esempio, sono «vivi di una vita precoce, che si sarebbe poi *spenta* con gli anni, *nella monotona prigione del tempo*».[5] Questo tempo-

[1] La metafora organicistica può realizzarsi, sempre con connotazione negativa, anche come riferimento al corpo ferito o malato: cfr. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 143: «Eccoci a una grande spaccatura, come una *ferita* nella terra […]». Sul cadavere come referente simbolico delle connotazioni ambivalenti riservate alla coppia natura/cultura cfr. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 16.

[2] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 225.

[3] Ivi, p. 5, ma si vedano anche p. 44 («Nessun'ombra svariava *questo immobile mare di terra*, divorato da un sole a picco»), p. 95 («Sulla mia terrazza il cielo era immenso […]: mi pareva di essere […] sulla tolda di una nave, ancorata su un *mare pietrificato*. A monte, […] le casupole di Gagliano di Sotto nascondevano […] il resto del paese, […] costruito sulla cresta di un'*onda* di terra […]), p. 148 («Da tutti gli altri lati, il grande *mare di terra informe*, di là del Bilioso […]»).

[4] Per questo aspetto della struttura del *Cristo* rinvio a Falaschi, Cristo si è fermato a Eboli *di Carlo Levi*, cit., p. 472; ma si vedano anche De Donato, *Saggio su Carlo Levi*, cit., p. 89, e Spinazzola, *La «esperienza intera» di Carlo Levi*, cit., p. 102.

[5] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 187: «Nell'uguaglianza delle ore non c'è posto né per la memoria né per la speranza: passato e futuro sono come due stagni *morti*».

durata, mortale perché ripiegato su se stesso e senza direzione, svuota il futuro delle sue promesse e il presente della memoria del passato.[1]

Una delle immagini che Levi mette più spesso in relazione con lo spazio naturale è quella dell'isola, quasi sempre connessa al paesaggio nel rapporto perentorio di identità veicolato dalla metafora:

> Non arrivavano i giornali né la posta per la neve che chiudeva le strade: l'isola fra i burroni aveva perso ogni contatto con la terra. Il mutarsi dei giorni era un semplice variare di nuvole e di sole: il nuovo anno giaceva immobile, come un tronco addormentato.
>
> (Ivi, p. 184)

La perdita di contatto con la terra, con il territorio pervio della civilizzazione, attraversato da strade, permette di recuperare l'immagine del paesaggio marino, legandola stavolta al motivo della negazione della socialità. L'isola è il luogo della solitudine, che non comunica con il «mondo di fuori» e dove non ne arrivano le notizie; questa disgiunzione dallo spazio civile della posta e dei giornali richiama l'immagine di un tempo senza corso e senza storia.[2] Il territorio incoltivato del *Cristo*, infatti, si presenta come il luogo della separazione dal familiare e dal noto non solo perché refrattario all'artificio, ma anche perché sottratto alla socialità.[3] Gagliano non è paese d'uomini; isolato dal mondo esterno, è abitato invece da presenze sinistre e disumane:

> Malgrado le occupazioni e il lavoro, i giorni passavano nella più squallida monotonia, in quel mondo di morte, senza tempo, né amore, né libertà. Una sola presenza reale sarebbe stata per me mille volte più viva che le infinite pullulanti presenze degli spiriti incorporei, che rendono più greve la solitudine, ti guardano e ti seguono. La continua magia degli animali e delle cose pesa sul cuore come un *funebre* incanto.
>
> (Ivi, pp. 137-138)

La dimensione magica dei luoghi rappresenta simbolicamente l'estraneità dello spazio del confino alla socialità ordinaria, ma si profila anche come zona di intersezione tra due dei grandi temi del romanzo: quello propriamente magico e quello infero, che descrive la Lucania come Ade contadino. Nel *Cristo*, la metafora dell'isola sembra rinviare a un immaginario funzionale alla rappresentazione dell''altrove', come sede di un 'meraviglioso di compensazione',[4] nel quale l'Occidente proietta, per tradizione, i propri sogni, utopici o escatologici, o i propri incubi, legati, in genere, a una regressione culturale, presentata come perturbante o sinistra, e spesso figurata sul piano simbolico da una natura tanto lussureggiante quanto ripugnante e invasiva. Il meraviglioso 'insulare' mutuato dalla tradizione letteraria è il materiale con il quale Levi costruisce un altrove mitico, una dimensione del tempo e dello spazio che non è coestensiva al piano

[1] Ivi, p. 184.

[2] A distanza di poche decine di pagine, Levi aveva scelto ancora un'immagine acquatica per indicare lo stesso concetto, ivi, p. 165: «Gagliano mi riprese e richiuse, come l'acqua verde di un pantano raccoglie la rana […]. Mi pareva ancora più lontano e solitario di prima; nessun suono mi giungeva dal mondo di fuori: qui non passavano attori né mercanti».

[3] Ivi, p. 57: «Il paese pareva *deserto di uomini*. I contadini erano nei campi, le donne si celavano dietro le porte semichiuse. […]. Un incanto animalesco pareva stendersi sul paese abbandonato. […]. Invisibili presenze bestiali si manifestavano nell'aria […]».

[4] Per questa denominazione prendo spunto dalle riflessioni di Jacques Le Goff sul meraviglioso medioevale; cfr. J. Le Goff, *Il meraviglioso nell'Occidente medievale*, in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2004[4], pp. 3-23: 12. Sull'isola come cronotopo letterario rinvio a G. Mochi, *Isola*, in *Dizionario dei temi letterari*, II, diretto da R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, UTET, 2007, pp. 1230-1234.

dell'esperienza ordinaria, ma che, come vedremo subito, è in grado di interpretarne il significato.

3. Memorie dal sottosuolo: il confino come viaggio agli inferi

Gli stendardi neri che incorniciano le porte di Gagliano al suo primo apparire lo presentano come una terra dei morti: «tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte». Questo tema, che riprende uno dei motivi dell'*incipit*, è costante nel romanzo: i contadini scendono e risalgono i dirupi che portano ai campi, «come dei dannati»; la sorella di Carlo, arrivata da Torino, attraversa i sassi di Matera come si attraversano i gironi dell'inferno.[1] E anche il paese, come abbiamo visto, è «fatto delle ossa dei morti» che affiorano dalla terra.

Nelle prime pagine del romanzo, il motivo infero rinvia al titolo stesso del libro e al tema del tempo: Cristo, infatti, si è fermato a Eboli non solo perché i contadini lucani non sono «cristiani», ma anche perché non è mai sceso in quell'inferno per aprirne le porte nella Storia e sigillarle nell'eternità.[2] In questa prospettiva, il confino lucano è raccontato come una catabasi e assume le funzioni narrative del *topos*, aprendo uno spazio-tempo specifico, che interseca, in un solo punto di epifania e rivelazione, la dimensione orizzontale del tempo storico collettivo e individuale.

Il tema della discesa nel regno dei morti è uno stereotipo dell'*epos*. Il narratore, in genere, la colloca in un punto di stallo della *fabula*, in un momento in cui il corso delle vicende subisce una stasi, per esempio perché il protagonista non è in grado di superare un ostacolo. Durante il viaggio agli inferi, l'eroe corre il rischio della morte e del non-ritorno, rischia cioè di perdere se stesso e il *nostos*, ma nello stesso tempo acquista un *surplus* di conoscenza che gli rende più chiaro il suo destino e il destino del mondo e perciò è in grado di dare un nuovo impulso agli eventi, modificandoli a proprio vantaggio. Così la catena degli avvenimenti si riavvia e la *fabula* può incamminarsi verso la conclusione.[3] Anche nel *Cristo*, il viaggio negli inferi lucani è la condizione per un'epifania, declinata sia come rivelazione del sé sia come rivelazione del significato complessivo dell'esistenza. Lo spazio-tempo regressivo, pre-storico e pre-civile, nel quale prende posto l'esperienza del confino, non è integrato nella cronologia lineare della Storia (Storia collettiva e *fabula* autobiografica), ma piuttosto la duplica e ne spiega il senso; perciò assume connotazioni ambivalenti e ambigue: è contemporaneamente realtà altra – e in pri-

[1] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 66: «[…] questo è il passaggio obbligato e pericoloso che ogni giorno quasi tutti i contadini scendono […] e risalgono la sera, […] come dei dannati»; ivi, p. 75: «Questi coni rovesciati, questi imbuti, si chiamano Sassi […]. Hanno la forma con cui, a scuola, immaginavamo l'inferno di Dante. E cominciai anch'io a scendere per una specie di mulattiera, di girone in girone, verso il fondo».

[2] Ivi, p. 4: «Cristo è sceso nell'inferno sotterraneo del moralismo ebraico per romperne le porte nel tempo e sigillarle nell'eternità. Ma in questa terra oscura, dove il male non è morale, ma è un dolore terrestre, che sta per sempre nelle cose, Cristo non è disceso. Cristo si è fermato a Eboli». Sul motivo infero nel *Cristo* si vedano anche Spinazzola, *La «esperienza intera» di Carlo Levi*, cit., p. 86; G. Lupo, *Tra inferno contadino e paradiso americano: Carlo Levi, Dante e la Bibbia*, «Otto/Novecento», xxviii, 1, 2004, pp. 69-85; Sperduto, *Carlo Levi e la discesa agli inferi*, cit., pp. 131-132.

[3] Levi mette in relazione il *topos* classico della catabasi con il tema novecentesco della reclusione immotivata, durante la quale il personaggio scopre gli aspetti più autentici della realtà. Va osservato inoltre che tra Otto e Novecento, la discesa agli inferi può assumere la fisionomia di una regressione nel tempo storico, proiettata in genere in un radicale altrove geografico; su questi temi si veda P. Orvieto, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 325-332, 411. Sull'abbassamento parodico della catabasi epica nella letteratura italiana del Novecento cfr. G. Policastro, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2005.

ma istanza straniante – e realtà autentica. Rispetto al piano dell'esperienza quotidiana, questo spazio-tempo sembra piuttosto svilupparsi lungo un asse verticale: è un dato extratemporale, pensato come simultaneo al presente storico e individuale, ma non compreso nel presente, una dimensione del tempo che dà ragione del senso dell'esistenza senza però poterne spiegare la direzione o la cronologia lineare:[1]

> La morte era nella casa [...]. Mi pareva di essere staccato da ogni cosa, da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto fuori del tempo, in un infinito altrove. Mi sentivo celato, ignoto agli uomini, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell'albero: tendevo l'orecchio alla notte e mi pareva di essere entrato, d'un tratto, nel cuore stesso del mondo. Una felicità immensa, non mai provata, era in me, e mi riempiva intero, e il senso fluente di una infinita pienezza.
>
> (Ivi, pp. 198-199)

La rivelazione dell'identità non si presenta come scoperta dell'io, ma come rideterminazione della nozione stessa di individuo. La casa-grotta abitata dalla morte rivela Carlo a se stesso, perché lo strappa al carcere chiuso dell'io e lo porta a pensarsi non come spazio-tempo isolato e autoriferito, ma come *rapporto*. Il sé rivelato nella discesa agli inferi è costitutivamente multiplo, non perché scandito e *dividuus*, ma perché si configura come un fascio di relazioni molteplici con l'altro da sé. Il significato dell'esistere consiste in questa scoperta: come i contadini lucani, il personaggio può avvertirsi «remotissimo da ogni determinazione», ancora inseparato dal *continuum* dell'umanità.

La rappresentazione dei contadini come totalità priva di determinazioni individuali è una costante del *Cristo*. A parte rare eccezioni, Levi non li nomina mai uno a uno, ma li indica con il plurale collettivo. I «contadini» non hanno nomi propri perché non hanno «una vera coscienza individuale», ma «vivono immersi in un mondo che si continua senza determinazioni».[2] Questa deprivazione della coscienza individuale appare come il fondamento di una nuova etica, che, per Levi, può vincere dove la cultura e i miti dell'Occidente hanno fallito:

> Ma in essi è vivo il senso umano di un comune destino, e di una comune accettazione. [...]. Anche tu dunque sei soggetto al destino. Anche tu sei qui per il potere di una mala volontà, per un influsso malvagio, *portato qua e là per opera ostile di magia*. *Anche tu dunque sei un uomo, anche tu sei dei nostri*. [...]. Non c'è ragione né cause ed effetti, ma soltanto un cattivo Destino, una Volontà che vuole il male, che è il potere magico delle cose. Lo Stato è una delle forme di questo destino, come il vento che brucia i raccolti e la febbre che ci rode il sangue.
>
> (Ivi, p. 68)

«portato qua e là per opera ostile di magia» richiama una formulazione che avevamo già visto nell'*incipit*: «Spinto qua e là alla ventura». Entrambe rinviano a un comune destino degli uomini, ai quali sono ignoti i nessi di causa ed effetto che danno forma al

[1] Per l'analisi di questa dimensione del tempo, traggo spunto dalle riflessioni di M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405: 295. Sul motivo della visione epifanica si veda G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 293, 465.

[2] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 68: «Non possono avere [...] una vera coscienza individuale, dove tutto è legato da influenze reciproche, dove ogni cosa è un potere che agisce insensibilmente, dove non esistono limiti che non siano rotti da un influsso magico. Essi vivono immersi in *un mondo che si continua senza determinazioni*, dove l'uomo non si distingue dal suo sole, dalla sua bestia, dalla sua malaria [...]». Sul rapporto tra indeterminazione e identità nel *Cristo* e nel saggio *Paura della libertà* si veda Falaschi, Cristo si è fermato a Eboli *di Carlo Levi*, cit., pp. 474-475.

loro stesso tempo individuale, che non controllano e del quale non sono padroni. Il tempo della Storia e dello Stato è simile alla natura sterile-nociva dello spazio, subiti come trascendenza inspiegabile e arbitraria, e visti come minaccia alla vita dell'uomo e alla sua stessa umanità. Il senso della disumanizzazione alla quale gli uomini sono sottoposti, nel mondo chiuso dei contadini, si precisa: la continuità tra contadini, fruschi e bestie da soma, che traccia la mappa antropologica di quel mondo, si realizza anche come continuità tra uomo e uomo, nella quale consiste il senso più pieno della *humanitas*.[1] Il tempo quotidiano dell'esilio ha svuotato il futuro, rendendolo opaco ed esangue,[2] ma questo eterno presente, la cui quotidianità è infernale, rivela la condizione esistenziale che rende uomini gli uomini, mentre il tempo della Storia, collettiva e individuale, è privo di unità e integrità, una successione di singoli frammenti irrelati, alla quale neppure la coscienza del personaggio o il punto di vista retrospettivo del narratore possono conferire coesione, e dunque direzione e senso.

Questa è la nuova etica che l'eroe impara nella sua moderna catabasi («Questo è quello che ho appreso in un anno di vita sotterranea»),[3] e il contenuto del suo personale romanzo di formazione. L'esilio, l'allontanamento forzato dal proprio, è perciò la condizione necessaria per l'appropriazione del sé.[4] Il contatto con l'altrove strappa il personaggio a uno stato di narcisismo infantile, la condizione propria di chi è vittima di una assimilazione con l'identico (invece che con l'altro da sé), che lo sottrae alla sua stessa umanità e lo rende ancora incompiuto, «ancora da farsi».

4. Mezzo barone e mezzo leone: contro i sortilegi del presente

Torniamo per un momento al «potere magico delle cose». Per i contadini, il fondamento della magia è la loro concezione della natura come *continuum* indistinto, secondo la quale, animali, pietre, astri possono influenzare il destino degli uomini. L'atteggiamento del *Cristo* davanti alla magia è ambiguo: da un lato c'è l'approccio razionalistico di Carlo personaggio del romanzo, dall'altro quello del narratore del libro, che tende ad accordare credito all'universo soprannaturale, talvolta in proprio, talvolta assumendo il punto di vista dei contadini e delle donne, anche attraverso l'uso dell'indiretto libero.[5]

Nei confronti dei rituali magici dei contadini, il personaggio è del tutto tollerante. Carlo è un medico, che ha scelto per sé la razionalità del metodo scientifico, ma sa che

[1] Su questo tema cfr. G. Falaschi, *Carlo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. 15.

[2] Si veda Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., pp. 184-185: «*Tutto il domani*, fino alla fine dei tempi, tendeva a diventare anche per me quel *vago* "crai" contadino, fatto di *vuota* pazienza, via dalla storia e dal tempo. […] *Certo anch'io cominciavo a non attendermi nulla da nessuno dei futuri marufli o marufloni o maruflicchi*».

[3] Ivi, p. 223.

[4] Ivi, p. xviii: «Chi era dunque quell'io, che si aggirava, guardando per la prima volta le cose che sono *altrove* […]? Era forse anch'esso un altro, un giovane ignoto e ancora da farsi, che il caso e il tempo avevano spinto laggiù, […] perché si trovasse nell'*altrove*, nell'*altro da sé*, perché scoprisse la storia fuori dalla storia, e il tempo fuori dal tempo, e il dolore prima delle cose, e se stesso, *fuori dello specchio dell'acque di Narciso, negli uomini*, sulla terra arida». Per il tema di Narciso nella scrittura di Levi rinvio a R. Galvagno, «*…Fuori dello specchio dell'acque di Narciso …». La caduta dell'*imago *e la nuova visione confinaria nell'esperienza lucana di Carlo Levi*, in *Carlo Levi. Il* tempo *e la* durata *in «Cristo si è fermato a Eboli»*, cit., pp. 87-114.

[5] Si veda Spinazzola, *La «esperienza intera» di Carlo Levi*, cit., p. 89; una prospettiva diversa in Grignani, *«Cristo si è fermato a Eboli»*, cit., p. 158. Per un'interpretazione dei «contadini» come «coautori» del testo leviano, con particolare riferimento al tema magico, rinvio a M. Corti, *Carlo Levi, neorealismo e teoria della letteratura negli anni Ottanta*, in *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, a cura di G. De Donato, Rionero in Vulture, Lacaita, 1993, pp. 21-34: 26. Per l'analisi del tema della magia, mutuo gli strumenti teorici da F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, i, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226.

la magia può avere un influsso psicologico benefico sui suoi malati e perciò rispetta gli amuleti che portano:

> [...] i medici hanno l'abitudine di disprezzare queste superstizioni, e di tuonare contro di esse, in nome della ragione e della scienza. E fanno benissimo, là dove la ragione e la scienza possono assumere lo stesso carattere magico della volgare magia: ma qui, esse non sono ancora, e forse non saranno mai, divinità ascoltate e adorate.
>
> Perciò io rispettavo gli abracadabra, ne onoravo l'antichità e l'oscura, misteriosa semplicità, preferivo essere loro alleato che loro nemico [...].
>
> (Ivi, p. 210)

Il punto di vista del narratore, invece, è più complesso e articolato. Al contrario del personaggio, l'atteggiamento di chi racconta verso la magia non è affatto razionalizzante. Vediamo un esempio:

> Il campanaro [...] seguiva, nel suonare, una sua triste fantasia interminabile: per tutte le occasioni, era sempre la campana a morto. Il mio cane, *sensibile alla presenza degli spiriti*, non poteva tollerare quel rumore funebre; e al primo rintocco cominciava ad ululare, con un'angoscia straziante, come se la morte passasse attorno a noi.
>
> (Ivi, p. 57)

Per quanto inverosimile e non riconducibile ad alcuna prospettiva razionale, il soprannaturale è presentato come un dato di fatto, al quale si dà credito e si pretende che anche il lettore dia credito. La voce narrante lo impone ai lettori con una «prepotenza da pugno sul tavolo»,[1] se ne attribuisce intera la responsabilità e lo enuncia in proprio, senza prenderne le distanze, ad esempio ascrivendo l'enunciato ai contadini o formulandolo con intonazione ironica, come succede in altri momenti del racconto.

L'effetto di senso di questo modo di raccontare l'universo magico emerge a partire dalla rete di relazioni che instaura con altri temi presentati come contigui o analoghi. Nella struttura narrativa del romanzo, infatti, il soprannaturale è integrato in una sequenza che comprende le interferenze del mondo di fuori, qualche volta solo incongrue e grottesche, più spesso violente e prevaricatrici, in ogni caso arbitrarie e inspiegabili. In questo modo, la magia entra in rapporto analogico e insieme contrastivo con una realtà storica già accettata dal lettore, non solo verosimile, ma fattualmente vera, che nel *Cristo* appare altrettanto regressiva e inaccettabile di una credenza magica, ma che, a differenza di questa, è violenta e feroce: quella che domina il mondo della Storia negli anni del fascismo e della guerra. Come abbiamo appena visto, il «potere magico delle cose» è il doppio della «ventura» che muove il protagonista, e «lo Stato» una delle forme di questo influsso malefico: «Non c'è ragione né cause ed effetti, ma soltanto un cattivo Destino, una Volontà che vuole il male, che è il potere magico delle cose. Lo Stato è una delle forme di questo destino [...]».[2] L'assimilazione tra le opere di una magia ostile e gli effetti imperscrutabili dello Stato connota il potere politico come una potenza antirazionale e, solo per questo motivo, indecifrabile.

Il tempo civile della Storia – e, in particolare, la storia violenta del presente – attraversa lo spazio contadino lasciandovi tracce incongrue. Così, nella sua prima ricognizione del paese, il protagonista scopre, sulla piazza, un curioso monumento:

[1] Sul soprannaturale «di imposizione» come tipico della letteratura del Novecento cfr. ivi, pp. 223-224.
[2] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 68.

In mezzo alla piazza si ergeva uno strano monumento, alto quanto le case, e, nell'angustia del luogo, solenne ed enorme. Era un pisciatoio: il più moderno, sontuoso, monumentale pisciatoio che si potesse immaginare. […]. Sulla sua parete spiccava come un'epigrafe un nome familiare al cuore dei cittadini: «Ditta Renzi – Torino». Quale bizzarra circostanza, o quale *incantatore* o quale *fata* poteva aver portato per l'aria, dai lontani paesi del nord, quel *meraviglioso* oggetto […]? Era l'opera del regime, del podestà Magalone. […]. Mi affacciai al suo interno: da un lato un maiale stava bevendo l'acqua ferma nel fondo del vaso, dall'altra due ragazzi ci buttavano barche di carta. Nel corso di tutto l'anno non lo vidi mai adibito ad altra funzione, né abitato da altri che non fossero maiali, cani, galline, o bambini. […]. Una sola persona lo usò spesso per l'uso per cui era stato costruito; e quella persona ero io: e non l'usavo, debbo confessarlo, spinto dal bisogno, ma mosso dalla nostalgia.

(Ivi, pp. 40-41)[1]

La descrizione dello spazio artificiale della piazza è anche una rappresentazione simbolica del potere politico e dell'ideologia del fascismo, grottesca e antirazionale nella sua stessa esaltazione della funzionalità e della modernità; provinciale e pretenziosa nelle sue manie di grandezza. A Gagliano, la funzionalità modernista, cara al regime e alla sua architettura, appare del tutto priva di funzione e decontestualizzata: il pisciatoio è irragionevolmente inappropriato al nuovo contesto, per dimensioni, provenienza geografica e sociale, destinazione d'uso. La decontestualizzazione e la conseguente perdita di funzionalità, alle quali è sottoposto, si esprimono in primo luogo nei termini di una dismisura materiale: piovuto da una grande città come Torino, a Gagliano risulta «alto quanto le case», «enorme» e sproporzionato in rapporto all'«angustia del luogo» e perciò grottescamente monumentale. Poi come 'esotismo' geografico e socio-culturale: perfino il nome della ditta che lo produce è tanto straniero, da suonare oscuramente solenne quanto un'epigrafe. È infine frequentato da maiali e galline o, nel meno inadeguato degli usi, da bambini, ai quali serve, però, per farci galleggiare barchette di carta. Il narratore gli nega ogni funzionalità primaria, corporale, attribuendogli dapprima una funzionalità di secondo grado, intellettuale ed estetica (un «monumento»), tanto improbabile quanto scopertamente derisoria.[2] Poi riconoscendogli ironicamente una funzionalità affettiva, interna al tempo della memoria privata del protagonista straniero, il solo abitante del paese a usare il pisciatoio secondo «l'uso per cui era stato costruito», ma solo perché «mosso dalla nostalgia» del consueto e non dal bisogno corporale. La non-funzionalità del pisciatoio si presenta senz'altro come antirazionalità e la sua incongruenza, nel paesaggio civile lucano, è associata ironicamente ai temi del soprannaturale e del meraviglioso («[…] quale *incantatore* o quale *fata* poteva aver portato per l'aria, dai lontani paesi del nord, quel *meraviglioso* oggetto […]»).

A quella del pisciatoio segue immediatamente un'altra descrizione straniante. Sulla stessa piazza, Carlo è testimone di una scena enigmatica, che non capisce e non riesce

[1] A un simile processo di defunzionalizzazione è sottoposta l'architettura funzionalista di Matera: cfr. ivi, p. 73: «In questo deserto sorgevano, sparsi qua e là, otto o dieci grandi palazzi di marmo, *come quelli che si costruiscono ora a Roma, l'architettura di Piacentini*, con portali, architravi suntuosi, solenni scritte latine e colonne lucenti al sole. Alcuni di essi non erano finiti e *parevano abbandonati, paradossali e mostruosi* in quella natura disperata. Uno squallido quartiere di casette da impiegati, costruite in fretta e *già in preda al decadimento e alla sporcizia*, collegava i palazzi […]. Sembrava l'ambizioso progetto di una città coloniale, improvvisata a caso, e interrotto sul principio *per qualche pestilenza*, o piuttosto *lo scenario di cattivo gusto* di un teatro all'aperto per una tragedia dannunziana».

[2] Per la definizione del *kitsch* come fenomeno di decontestualizzazione si veda Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 228.

a interpretare subito. Come capita spesso nel *Cristo*, il narratore rinuncia all'ottica retrospettiva e teleologica che gli compete e gli assicura un vantaggio cognitivo sull'io-personaggio, e inquadra la scena nella prospettiva ingenua di Carlo, ancora nuovo in paese: «A un angolo della piazzetta, dove quasi giungeva l'ombra lunga del monumento, uno zoppo, vestito di nero, con un viso secco, serio, *sacerdotale*, sottile come quello di una *faina*, soffiava come un mantice nel corpo di una capra morta».[1] La scena del pisciatoio e quella enigmatica dell'uomo-faina sono collegate simbolicamente dal tratto fisico dell'ombra del «monumento» che si proietta sulla seconda, ma si oppongono per contenuti e senso. Tanto il pisciatoio è moderno nella sua pretesa di funzionalità, quanto la figura e i gesti dello zoppo appaiono regressivi e sembrano sboccare nel non-senso: l'uomo ha i tratti magico-demoniaci di un animale e compie un'operazione dapprima inspiegabile e probabilmente insensata, poi, se si riconosce al personaggio lo statuto di sacerdote, leggibile come un rito – forse sacro, forse magico, certo apparentemente privo di una funzionalità che non sia appunto quella culturale e simbolica dei riti.[2]

Il senso delle due scene però è inverso e speculare: tanto il pisciatoio è non-funzionale e decontestualizzato, quanto è funzionale ed economico il comportamento dell'uomo-faina, che soffia attraverso un'incisione nella pelle della capra per staccarla intera dalla carcassa, in modo da farne degli orci («- Così non si sciupa, si possono farne degli orci, – mi spiegò lo zoppo […]»).[3] Il gioco delle opposizioni diventa ora dettagliato e coerente: la razionalità funzionalista delle opere di regime si rovescia in antirazionalità non funzionale e grottesca, alla quale può al limite essere riconosciuta o, per derisione, una funzionalità estetica di secondo grado, o, per ironia, una funzionalità sempre secondaria nella memoria privata e affettiva del personaggio; per contro, l'apparente non-funzionalità regressiva legata ai gesti del contadino-faina è dapprima recuperata come funzionalità di secondo grado (sacerdozio), poi rovesciata in una razionalità economica funzionale alla produzione di oggetti (orci), perfettamente utilizzabili, per quanto connotati in senso arcaico.

In altri casi, l'istanza antirazionale del potere politico, già accettata e inclusa nell'orizzonte conoscitivo del lettore contemporaneo, è allusivamente messa a confronto con e demistificata da un soprannaturale che appare ancora inaccettabile e regressivo, sebbene infinitamente meno intollerabile e violento sul piano dell'esperienza quotidiana. Ci sono, ad esempio, a Gagliano, esseri che partecipano di una doppia natura. Uno di questi è il cane di Carlo, Barone: «Fin dal nostro primo arrivo a Gagliano, l'attenzione di tutti si posò su questo mio strano compagno: e i contadini, che vivono immersi nell'incanto animalesco, *si accorsero* subito della sua natura misteriosa».[4] La doppia natura di Barone o di altri «esseri strani», come la donna-vacca, l'uomo-lupo o la capra-diavolo, non è una credenza dei contadini, ma un aspetto della realtà fattuale, che i con-

[1] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 41. Va segnalata l'allitterazione in 's' della serie «*s*ecco, *s*erio, *s*acerdotale, *s*ottile» in funzione onomatopeica «soffiava come un mantice […]», che sembra rinviare a un uso magico-regressivo del linguaggio.

[2] Poche righe più avanti, la scena sarà riformulata come una doppia metamorfosi: l'uomo si assottiglia e sembra riversarsi nella bestia, che, a sua volta, si dilata e trasforma: «A vederlo così attaccato all'animale, che andava a mano a mano mutando e crescendo, mentre l'uomo, senza mutare contegno, pareva assottigliarsi e svuotarsi di tutto il suo fiato, sembrava di assistere a una strana metamorfosi, dove l'uomo si versasse, a poco a poco, nella bestia» (*ibidem*). L'immagine della doppia metamorfosi accentua la connotazione magica e regressiva della scena, mentre il ricordo di *Inf.*, xxv, 103-138 rende pertinente la caratterizzazione infera del tempo-spazio del confino.

[3] Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 41.

[4] Ivi, pp. 101-102.

tadini si limitano a riconoscere («si accorsero») e che il narratore accredita in proprio. Appena attenuato nella sua portata regressiva dalla de-localizzazione spaziale (la sua sede è l'isola-Basilicata), il soprannaturale non solo non è un dato inverosimile, ma non è neppure meraviglioso: «Che ci fossero, da queste parti dei draghi, nei secoli medioevali […] *non fa meraviglia*: né farebbe meraviglia se ricomparissero ancora […]. Tutto è *realmente* possibile, quaggiù […]».[1] La sola condizione che la voce d'autore richiede per riconoscere statuto di realtà al soprannaturale è la sua dislocazione nello spazio (in un paese remoto e primitivo), rinunciando perfino alla regressione nel tempo storico (non solo «nei secoli medioevali», ma nemmeno oggi, purché in Basilicata, l'apparizione di un drago risulterebbe meravigliosa).

La credenza magica del narratore e dei contadini esige dal lettore una regressione razionale, che il romanzo assimila, in un rapporto allusivo di equivalenza, alla regressione storico-civile che si è affermata nell'ambito della civiltà occidentale:

> Quando egli passava, pazzamente saltando e abbaiando nella sua folle libertà naturale, i contadini se lo additavano, e i ragazzi gridavano: - Guarda, guarda! Mezzo barone e mezzo leone! - […] Ora egli è morto […] ed è sepolto sotto un mandorlo in faccia al mare di Liguria, in quella mia terra dove io non posso mettere il piede, poiché pare che i potenti, nel loro terrore del sacro, abbiano scoperto che *anche in me è una doppia natura, e che, anch'io, sono mezzo barone e mezzo leone*.
>
> (Ivi, pp. 101-102)[2]

La credenza magica, regressiva ma innocua, è imposta al pubblico come una provocazione e demistifica una credenza altrettanto antirazionale, ma violenta e feroce, che i lettori di Levi, nel 1945, avevano già in qualche modo compreso nel loro orizzonte quotidiano: quella che aveva prodotto le leggi razziali e la persecuzione dei dissidenti e degli Ebrei, anche loro mezzi baroni e mezzi leoni.

5. La catastrofe dell'*epos* e quella della Storia

Nel *Cristo*, si diceva, la vicenda del protagonista è presentata come una catabasi. Il modello epico è evocato e tenuto sullo sfondo della narrazione, ma solo per essere rovesciato, perché dopo la sua personale stagione all'inferno Carlo ritorna nel mondo dei vivi certamente più ricco, ma non più forte. Quando riemerge dal regno dei morti, l'eroe *viator* del *Cristo* è incapace di dare forma agli eventi e di inserirsi nella Storia. La stessa immagine del germoglio, che abbiamo visto legata all'epifania del sé, si riflette e si rovescia in un suo corrispettivo disforico:

> Mi pareva di essere un verme chiuso dentro una noce secca. Lontano dagli affetti, nel guscio religioso della monotonia, aspettavo gli anni venturi, e mi pareva di essere senza base, librato in un'aria assurda, dove era strano anche il suono della mia voce.
>
> (Ivi, p. 233)

[1] Ivi, p. 98: «Tutto è *realmente* possibile, quaggiù, dove gli antichi iddii dei pastori, il caprone e l'agnello rituale, ripercorrono, ogni giorno, le note strade, e non vi è alcun limite sicuro a quello che è umano verso il mondo misterioso degli animali e dei mostri. *Ci sono a Gagliano molti esseri strani, che partecipano di una doppia natura*». Sulla localizzazione come manifestazione di un'istanza critica, che tende a limitare il credito accordato al soprannaturale, cfr. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 207.

[2] L'idea che una certa realizzazione del soprannaturale in letteratura (il soprannaturale di imposizione o di transizione di Orlando o il realismo magico per Quayson) rinvii implicitamente a un «disordine sistemico», che ha luogo in ambito storico-politico, è articolata da Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 223, e A. Quayson, *Realismo magico, narrativa e storia*, in *Il romanzo*, II, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 615-636: 617-621.

All'immagine vitale del germoglio fa da contrappunto negativo quella sterile del guscio secco, che non promette sviluppo futuro. L'esperienza personale del personaggio sta al tempo come i luoghi dell'artificio e della civilizzazione stanno allo spazio: «librato nell'aria» e «senza base», Carlo non può dare forma al tempo, proprio come i contadini lucani non sono in grado di assimilare la natura sterile dei loro luoghi, riconducendola alla dimensione artificiale e civile che garantisce la sopravvivenza degli uomini e il loro stesso essere uomini. In modo analogo, il protagonista non è in grado di ricondurre il tempo a una dimensione umana e personale: quello che si trova a sperimentare è il presente esteso e disumano della monotonia (il «guscio *religioso* della monotonia»), il cui paesaggio non è modificato dagli eventi.

Nel *Cristo*, l'epifania del modo epico è incapace di scandire la durata della *fabula* in un prima e un dopo, e dunque è inadatta a rideterminare il tempo uniforme dell'esilio in un tempo discontinuo. Una volta tornato a Torino, infatti, Carlo si sente estraneo a quel mondo e non solo non è in grado di condizionarlo, ma non può neppure comprenderlo o farsene capire.[1] Mentre nel genere epico la catabasi è sostenuta da una struttura narrativa forte, che rinvia a una cronologia aperta e lineare dove la fine è in discontinuità netta con l'inizio, nel *Cristo* è il filo conduttore di una trama debole, che richiama la crisi del romanzo novecentesco, priva di eventi che segnino delle vere e proprie dissimmetrie tra i diversi momenti del tempo, e nella quale inizio e fine si confondono.

Se la Basilicata è un luogo senza storia, il *Cristo* è un romanzo senza *fabula*; il tempo della narrazione corrisponde al tempo della terra, legato ai cicli stagionali: è periodico, circolare e reversibile. Ecco infatti l'ultima pagina del romanzo:

> Salii alla cattedrale di Ancona, e mi affacciai, per la prima volta dopo tanto tempo sul mare. Era una giornata serena, e, da quella altezza, le acque si stendevano amplissime. Una brezza fresca veniva dalla Dalmazia, e increspava di onde minute il calmo dorso del mare. Pensavo a cose vaghe: la vita di quel mare era come le sorti infinite degli uomini, *eternamente ferme in onde uguali*, mosse in un tempo senza mutamento. E pensai con affettuosa angoscia a quel tempo immobile a quella nera civiltà che avevo abbandonato.
>
> Ma già il treno mi portava lontano, attraverso le campagne matematiche di Romagna, verso i vigneti del Piemonte, e quel futuro misterioso di esilii, di guerre e di morti, che allora mi appariva appena, come una nuvola incerta nel cielo sterminato.
>
> (Ivi, p. 235)

Lo spazio e il tempo si aprono per un istante su un mondo discontinuo, nel quale la differenza tra i diversi punti dell'orizzonte è marcata dalle determinazioni geografiche (la «Dalmazia»), per chiudersi però immediatamente. Infatti dapprima lo spazio marino aperto diventa la metafora di un tempo chiuso perché «senza mutamento», simmetrico in ogni punto, nel quale «le sorti degli uomini sono eternamente ferme in onde uguali», poi il viaggio in treno del personaggio è rapidamente condotto verso la sua conclusione: al nuovo esilio e al nuovo regno dei morti. La narrazione si salda in una struttura circolare, nella quale *incipit* ed *explicit* si sovrappongono:[2] il mondo della

[1] Si veda Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 217: «Mi aspettavo il più vivo piacere nel rivedere la città, nel parlare con i vecchi amici, nel ripartecipare per un momento a una vita molteplice e movimentata: ma ora sentivo in me un distacco che non sapevo superare, un senso di infinita lontananza, una difficoltà di adesione che mi impedivano di godere dei beni ritrovati».

[2] L'avverbio di tempo che introduce il motivo del viaggio marca una doppia accelerazione nel tempo del racconto e nel tempo della storia, e l'avversativa forte («Ma già»), a inizio di sequenza sintattico-narrativa, oppone

Storia ha di nuovo risospinto ai suoi margini il protagonista e il libro finisce com'era cominciato.

L'immagine del treno in corsa verso un futuro ignoto, che afferra il protagonista e lo agisce, appare come il corrispettivo simbolico di un nuovo sentimento del tempo, che credo si possa disegnare prendendo in prestito una riflessione di Koselleck: «Il tempo accelerato, ossia la nostra storia, abbrevia [...] gli spazi di esperienza, li priva della loro stabilità e in tal modo mette continuamente in gioco nuovi elementi ignoti [...]».[1] La complessità del «tempo accelerato» non solo rende opaco il futuro, ma sottrae perfino il presente alla nostra stessa esperienza. Così, nel *Cristo*, anche della Storia, come del tempo dell'altrove, non si dà storia né cronaca né racconto.[2]

(*maria.ellero@unibas.it*)

questa nuova dimensione dell'esperienza sia alla scena statica della contemplazione dall'alto sia al tempo immobile dei contadini. Sulla struttura ciclica del romanzo cfr. M. Petrucciani, *Sondaggio sulla struttura di* Cristo si è fermato a Eboli, «Galleria», xvii, 3-6, 1967, fascicolo dedicato a Carlo Levi, a cura di A. Marcovecchio, pp. 214-220; Vitelli, *Il "proemio" del* Cristo si è fermato a Eboli, cit., p. 72.

[1] R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, pp. 25-26.

[2] Sulla storiografia pensata come cronologia, racconto o cronosofia si veda Pomian, *L'ordine del tempo*, cit., pp. xiii-xv.

Amministrazione e abbonamenti

Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.
Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

⋆

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

⋆

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: Francesco Varanini

⋆

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.
Stampato in Italia · Printed in Italy

⋆

issn 0391-3368
issn elettronico 1724-1677

SOMMARIO

SAGGI

Maria Cristina Panzera, *Francesco Sansovino e l'Umanesimo veneziano, II. Il* Del Secretario *fra tradizione culturale e veneziana* libertas 11

Maria Pia Ellero, *Mappe dell'altrove. Luoghi e tempi in* Cristo si è fermato a Eboli 35

ONOMASTICA E LETTERATURA

Fabrizio Franceschini, *Zeffirino Abacuc: il* giudío *e il giudeo-romanesco ne* L'armata Brancaleone 55

NOTE

Giuseppe Indizio, *Un episodio della vita di Dante: l'incontro con Francesco Petrarca* 71

Eloisa Morra, *L'arte di descrivere. Su alcuni aspetti della storia della ricezione di Tintoretto tra Cinque e Seicento* 81

Rita Zama, *Manzoni e Rosmini nel Risorgimento: «L'unità nella varietà è la definizione della bellezza»* 109

Marco Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»* 121

CRITICA E METODOLOGIA

Ida Campeggiani, *Il* Michelangelo *di Leonard Barkan e alcune proposte per Michelangelo poeta* 139

BIBLIOGRAFIA

Saggistica

Enrico Fenzi, *Petrarca* (V. Pacca) 155

Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi* (I. Campeggiani) 157

Antonio Saccone, *«Qui vive / sepolto / un poeta». Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri* (A. Godioli) 160

Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema, a cura di Raffaele Cavalluzzi (F. Romboli) 163

Paolo Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi* (S. Lazzarini) 165

Rita Fresu, *Tra specchi e manichini. La lingua "fantastica" di Massimo Bontempelli* (S. Lazzarini) 168

Le sonnet et les arts visuels: dialogues, interactions, visibilité, éd. par Bénédicte Mathios (M. Ciccuto) 169

Sense of the World: Essays on fiction, narrative, and knowledge, ed. by John Gibson, Wolfgang Huemer, Luca Pocci; *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, ed. by Lisa Zunshine (I. Duretto) 171

Notiziario 177

Libri ricevuti 191